

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI

U źródeł romantycznej elegii — *Elegia napisana na cmentarzu wiejskim* Thomasa Graya

Mimo iż Thomas Gray opublikował swą *Elegię napisaną na cmentarzu wiejskim* (*Elegy Written in a Country Church Yard*) w roku 1751, tekst szybko uznany został nie tylko za manifestację preromantycznej wrażliwości, ale i za wzorcowy przykład elegii nowocześniejszej¹. Michele Turner Sharp stawia nawet tezę, że „poemat Graya reinterpretuje funkcje i cele elegii”², co wydaje się bezpośrednio związane z historią kształtowania się tekstu.

Prawdopodobnie pierwszym impulsem, który skłonił Graya do napisania wiersza, mogła być śmierć bliskiego przyjaciela, Richarda Westa, w 1742 r. Z tego powodu *Elegię...* należałoby traktować jako typowy utwór funeralny, a jej funkcję ograniczyć do wymiaru konsolacyjnego, co jednak obarczałoby lekturę sporym ryzykiem błędu — i to z trzech powodów. Po pierwsze, związek śmierci Westa z powstaniem tekstu zasugerowany został przez Williama Masona (przyjaciela Graya), który opacznie ustalił datę pierwszej redakcji utworu, sytuując ją około roku 1742. Po drugie, żadna ze znanych wersji *Elegii...* nie odnosi się wprost do bolesnej straty konkretnej osoby — nie pojawia się w nich żadne imię czy nazwisko, a analiza zmian wprowadzanych przez Graya dowodzi, że poeta poszukiwał formuły coraz bardziej pojemnej i filozoficznej, co doprowadziło zresztą do zaniku osobistej perspektywy i przysparzało kłopotów interpre-

¹ Taką tezę stawia m.in. P. van Tieghem w pracy *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, t. 2: *La Poésie de la nuit et des tombeaux — Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral*, Genève 1973, s. 117–118. Na ten temat zob. także: I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji, w: Odwrocona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 11.

² M. Turner Sharp, *Elegy Unto Epitaph: Print Culture and Commemorative Practice in Gray's „Elegy Written in a Country Churchyard”*, „Papers on Language & Literature” 2002, t. 38, nr 1, s. 19.

tacyjnych związanych z ustaleniem tożsamości podmiotu tego utworu. Po trzecie wreszcie, według dokumentów oraz listów Graya zarys poematu powstał nie wcześniej niż w 1746 r., a więc co najmniej cztery lata po śmierci Westa. To wówczas, dokładnie 11 września 1746 r., Gray napisał w liście adresowanym do Thomasa Wartona: „a few autumnal Verses are my Entertainments during the Fall of the Leaf”³. Frank H. Ellis podkreśla⁴, że początkowy zarys *Elegii*... nosił w rękopisie roboczy tytuł *Autumnal Verses*, a Ian Jack dodaje⁵, że treść wyznania z listu do Wartona doskonale koresponduje z charakterem początkowych strof *Elegii*... Pierwotna wersja tekstu różniła się jednak znacznie od tej, która została opublikowana w 1751 r. — była dużo uboższa i nie zawierała *Epitafium*, które okazało się tak istotne dla wymowy wersji ostatecznej. Zatem Gray od samego początku świadomie i konsekwentnie tworzył poemat, w którym zanikał pierwiastek osobisty (śmierć Westa), mieszały się toposy i literackie aluzje (np. obrazy melancholii inspirowane twórczością Johna Milтона czy wspomnianego już Wartona) oraz narastała gorzka refleksja filozoficzna nad życiem i śmiercią. To głównie ona przesądziła o przełomowym charakterze *Elegii*... i jej popularności nie tylko w literaturze angielskiej.

Utwór cieszył się ogromnym powodzeniem: w 1751 r. ukazał się w sześciu edycjach książkowych oraz zamieszczono cztery jego przedruki w prasie literackiej; w roku kolejnym opublikowany był dwa razy, a do końca stulecia pojawiło się jeszcze czterdzieści pięć wydań — i to tylko w Anglii⁶. Do tego należałoby dodać falę tłumaczeń oraz przeróbek⁷. We Francji jeszcze w XVIII stuleciu *Elegię*... tłumaczyli między innymi Pierre Le Tourneur oraz François-René Chateaubriand; równie spektakularny sukces odnotować należy we Włoszech. Jean-Louis Haquette podaje informację, że w 1843 r. Alessandro Totti opu-

³ *Correspondence of Thomas Gray*, red. P. Toynbee, L. Whibley, t. 1, Oxford 1935, s. 241 — „kilka jesiennych wierszy stanowi moją rozrywkę w czasie, gdy opadają liście”. Wszystkie przekłady (jeśli nie podano inaczej) — P.Ś. Za przejrzanie i poprawienie tłumaczeń tekstów literackich dziękuję Ewie Rajewskiej.

⁴ Zob. F.H. Ellis, *Gray's „Elegy”: The Biographical Problem in Literary Criticism*, „PMLA” 1951, t. 66, nr 6, s. 976, przyp. 8.

⁵ Zob. I. Jack, *Gray's „Elegy” Reconsidered*, w: *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*, red F.W. Hilles, H. Bloom, London—Oxford—New York 1965, s. 142.

⁶ Takie informacje podaje P. van Tieghem (op.cit., s. 85). E. Bernhardt-Kabisch informuje zaś o tym, że w latach 1751–1830 *Elegia*... Graya była drukowana aż 205 razy — zob. E. Bernhardt-Kabisch, *The Epitaph and the Romantic Poets: A Survey*, „Huntington Library Quarterly” 1967, nr 2, s. 117, przyp. 10.

⁷ Na ten temat zob. R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999, s. 107–108.

blikował w Livourne tom złożony z samych tłumaczeń tekstu Graya, wśród których znalazło się dwanaście wersji włoskich, cztery łacińskie, jedna hebrajska, cztery niemieckie i sześć francuskich⁸. W Polsce *Elegia...* stała się popularna dzięki niezbyt wiernemu tłumaczeniu ogłoszonemu w roku 1803 przez Juliana Ursyna Niemcewicza.

Taką popularność utworów w dużym stopniu zawdzięczał nowej, w połowie wieku XVIII zaskakującej percepcji pejzażu, która już wkrótce miała zaciążyć na wizji krajobrazu wpisanej w niezliczone elegie romantyczne. Trudno zgodzić się zatem z tezą Ellisa sugerującego, że opis jest w *Elegii...* istotnym komponentem strukturalnym, ale jego znaczenie ogranicza się do ornamentacyjnego tła, podczas gdy za pierwszoplanową uznaje autor filozoficzną refleksję poświęconą naturze śmierci⁹. Wydaje się, że to lekceważone nieco przez Ellisa tło kryje w sobie duży potencjał znaczeniowy. Przypomnijmy: początek poematu Graya ma charakter czysto deskryptywny — przedstawia wieśniaka wracającego z pola, który po ciężkiej pracy, w świetle zachodzącego słońca, oddaje się rozmyślaniom:

The Curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me¹⁰.

W tej na pierwszy rzut oka arkadyjskiej przestrzeni panuje ład i porządek. Wieśniak (będący obok pasterza jednym z typowych bohaterów poezji pastoralnej — silnie związanych z wiejskim krajobrazem) nie myśli ani o grze na fujarce, ani o beztroskiej zabawie (co zgodnie z sielankową tradycją było jedynym zajęciem pasterzy), ale rytm jego życia — odpowiadający rytmowi natury — pozwala harmonijnie połączyć konieczność pracy z możliwością odpoczynku. Warto podkreślić, że wieśniak, powracając do domu, ucieka przed nocą: jakby obawiał się ciemności i mógł żyć tylko w blasku słońca. W zapadającym mroku jego miejsce zajmuje tajemniczy podmiot, będący od tego momentu aż do strofy dwudziestej czwartej niekwestionowanym

⁸ Zob. J.L. Haquette, *De l'illustration à l'imitation: réflexions sur la réception de l'„Élégie écrite dans un cimetière de campagne”*, „Cahier Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle” 2006, nr 25, s. 248.

⁹ Zob. F.H. Ellis, *op.cit.*, s. 998.

¹⁰ T. Gray, *Six poems*, rys. R. Bentley, London 1775, s. 28 — „Wieczorne dzwony głoszą koniec dnia, / A trzoda, rycząc, wolno przechodzi łąkami, / Wieśniak z trudem powraca ku domowi, / Mnie i ciemności powierzając świat”.

narratorem *Elegii*... Ten problem, do którego powrócę w dalszej części interpretacji, sygnalizuję już teraz — z dwóch powodów. Sądzę, że kwestia atrybucji głosu, ustalenia tożsamości podmiotu lirycznego oraz zagadnienie spojrzenia i perspektywy, z jakiej przyglądamy się światu, to zasadnicze dla poematu Graya zagadnienia. Poza tym wspomniana strofa znajduje się w tej części *Elegii*..., którą poeta dość istotnie przeredagował przed jej opublikowaniem — stąd dodatkowe kłopoty interpretacyjne, nie- zwykle istotne dla ustalenia ostatecznej wymowy utworu.

Pograżający się w mroku świat — porzucony przez wieśniaka, oglądany i opisywany przez narratora — szybko zamienia się w przestrzeń wypełnioną smutkiem, naznaczoną przez śmierć:

Now fades the glimm'ring landscape of the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wand'ring near her secret bow'r,
Molest her ancient solitary reign¹¹.

Pelen blasku krajobraz („the glimm'ring landscape”) zostaje przez Graya zastąpiony pejzażem, w którym dominują elementy wanitatywne: bluszcz, ruina, sowa. A zatem w opisywanej przestrzeni zestaw cech łączonych tradycyjnie z wiejską idyllą (sugerowaną m.in. odgłosem dzwonek noszonych przez stado owiec) współistnieje z tym, co napiętnowane jest przemijaniem i śmiercią. Co więcej, w początkowych strofach poematu opozycji między blaskiem dnia a mrokiem nieprzyjemnej nocy towarzyszy opozycja między dźwiękiem a milczeniem. George T. Wright podkreśla nawet, że „poemat rozpięty jest pomiędzy odpowiadającymi sobie opozycjami ruchu i bezruchu oraz ciszy i dźwięku”¹². Podczas gdy pasterski świat wypełniony jest różnymi hałasami (w strofie pierwszej czytamy o dzwonach ob-

¹¹ Ibidem, s. 29 — „Powoli gaśnie błyszczący krajobraz,/ A powietrze zastęga w uroczystej ciszy,/ Przerywanej tylko brzęczeniem zataczającego kręgi chrząszcza,/ I sennym pobrzękiwaniem dzwonek, które kołysze do snu oddaloną owczarnię;/ Oraz dobiegającymi z tamtej wieży okrytej całunem bluszczu/ Skargami sowy, co żali się księżycowi/ Na tych, którzy włóczą się blisko jej sekretnego ustronia/ I nachodzą jej prastarą, samotną krainę”.

¹² G.T. Wright, *Stillness and the Argument of Gray's „Elegy”*, „Modern Philology” 1977, t. 74, nr 4, s. 384.

wieszczających czas odpoczynku, ryczącej trzodzie), „prastara, samotna kraina” („ancient solitary reign”), pozostająca w objęciach nocy, tkwi w bezruchu tożsamym z uroczystą ciszą. Odgłosom życia Gray przeciwstawia absolutne, bo będące skutkiem śmierci, milczenie. Świat, na który patrzymy z perspektywy narratora, jest skazany na powolne przemijanie. Podobne napięcia oraz niemal identyczny typ krajobrazu odnaleźć możemy także w poemacie *The Pleasures of Melancholy* napisanym w 1745 r., a opublikowanym anonimowo w 1747 r. (przez Wartona), który mógł być nawet źródłem inspiracji dla *Elegii*...:

Beneath yon ruin'd abbey's moss-grown piles
Oft let me sit, at twilight hour of eve,
Where through some western window the pale moon
Pours her long-levell'd rule of streaming light;
While sullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl'a note, who builds his bower
Amid the mould'ring caverns dark and damp,
Or the calm breeze, that rustles in the leaves
Of flaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tow'r¹³.

Narrator w poemacie Graya sugeruje, że w tego rodzaju przestrzeni, z pozoru porzuconej, pośród opuszczonych grobów pojawia się ktoś, kto włóczy się i niepokoi sowę, skarżącą się na intruza księżycowi — zupełnie jak w wierszu Wartona. Zapewne tajemniczym wędrowcem nie jest żaden wieśniak bądź pasterz, którzy schronili się przecież przed mrokiem we własnych do-

¹³ *The Poetical Works of Thomas Warton*, w: *The Poetical Works of Thomas Gray, Thomas Parnell, William Collins, Matthew Green and Thomas Warton*, red. R.A. Willmott, London 1853, s. 36 — „Pod omszałymi gmachami tego opactwa w ruinie/ Często siadałem w godzinę wieczornego zmierzchu,/ Gdzie przez zachodnie okno błady księżyc/ Wlewał długie i równe promienie płynącego światła;/ Podczas gdy posępne i święte milczenie panowało dokoła,/ Wyjawszy samotne pohukiwanie sowy, która buduje swe gniazdo/ Wśród pokrytych pleśnią, mrocznych i wilgotnych jaskiń,/ Oraz spokojny wietrzyk, co szeleści w liściach/ Pyszniącemu się bluszczu, który zielonym całunem/ Okrywa zniszczoną wieżę”. O tym, że Gray czerpał zapewne inspirację z poematu Wartona, pisze m.in. J.L. Haquette („*Et in Arcadia ego*”: *modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes*, „*Etudes Epistémè*” 2003, nr 3, s. 166, www.etudes-episteme.org). Angielscy literaturoznawcy bardzo często podkreślają, że *Elegia*... składa się z niezliczonych aluzji i cytatów — do czego częściowo przyznał się zresztą sam Gray w odautorskich przypisach do utworu. Na ten temat zob. np.: C. Brooks, *Gray's Storied Urn*, w: *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, New York 1947, s. 107; I. Jack, op.cit., s. 165.

mach. Być może osobą zakłócającą spokój na wiejskim cmentarzu jest sam narrator (z pierwszej strofy wiemy już, że nie obawia się on mroku) albo jakiś wędrowiec, który pod nieobecność pasterszy do krainy naznaczonej śmiercią wkracza z zewnątrz, jakby z innego świata. Figura przybysza jest w tym przypadku istotna przede wszystkim dlatego, że staje się ona źródłem naznaczonej melancholią refleksji¹⁴. Zgodnie z tradycją poezji pastoralnej, podejmującej topos *Et in Arcadia ego*, to właśnie wędrowiec powinien zatrzymać się nad jednym z grobów, by wysłuchać przepełnionej tęsknotą opowieści siwego starca lub niespiesznie przeczytać wyryte na głazie epitafium. Znaczenie tej postaci podkreśla również William Wordsworth w eseju *Upon Epitaphs* (1810), zauważając, że to przechodzień, wrażliwy na wezwanie „Zatrzymaj się, Podróżniku!” („Pause, Traveller!”)¹⁵, wnosi do pasterskiego świata namysł nad śmiercią, rozpamiętywanie straty. On także, śledząc litery wyryte na grobie, może na moment przywrócić życie zmarłemu.

W efekcie pierwsze strofy poematu Graya to przemieszanie elementów typowych dla poezji pasterskiej z tymi, które dominują w poezji funeralnej, a obrazy rolniczego życia (niezmienny rytm pracy i odpoczynku) sąsiadują z obrazami słodkiej melancholii¹⁶. Ten fenomen dostrzegł i doskonale zilustrował Richard Bentley — autor rycin dołączonych do wydania sześciu poematów Graya w 1775 r. Frontysepis, poprzedzający w tej publikacji *Elegię...*, przedstawia ruinę gotyckiej bramy. Po jej lewej stronie znajdują się emblematy szlachectwa, a zatem ludzkiej potęgi, władzy i dostatku. Po stronie prawej umieszczone zostały plony oraz rolnicze narzędzia. W głębi, już za bramą, widać wiejski kościół z cmentarzem, na którym jeden z mieszkańców wsi pokazuje wędrowcowi (mężczyźnie wspartemu na lasce) nagrobek, zwracając szczególną uwagę na wyryte na nim epi-

¹⁴ Znaczenie wędrowca (także w *Elegii...* Graya) podkreśla w swym artykule J.L. Haquette (op.cit., s. 173–174).

¹⁵ W. Wordsworth, *Upon Epitaphs*, w: *The Prose works*, po raz pierwszy zebrane, z dodatkami pochodzącymi z niepublikowanego rękopisu wydane ze wstępem, przypisami i ilustracjami przez A.B. Grosarta, t. 2: *Aesthetical and literary*, London 1876, s. 32. Rangę przechodnia docenia także I. Krasicki w eseju poświęconym nagrobkom — zob. *Dzieła*, Paryż–Genewa 1830, s. 488.

¹⁶ Na ten temat pisze J.L. Haquette (op.cit., s. 249). Ponieważ istota pejzażu w *Elegii...* Graya tkwi właśnie w przemieszaniu obu tradycji, trudno mi zgodzić się z Z. Sinko, która w tym poemacie dostrzega jedynie „nastrój melancholii i grozy”, łącząc go z narodzinami gotyzmu (Z. Sinko, *Z zagadnień gotyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 31). Sądzę, że pejzaż oraz charakter opisywanych przez Graya uczuć tylko z dużym uproszczeniem można by uznać za tak jednoznaczne.

tafium¹⁷. Ilustracja odwołuje się oczywiście do tradycji wani-
tatywnej: w obliczu śmierci bogactwo zostało zrównane z ubó-
stwem — tak samo jak w wierszu słoneczny krajobraz stapia się
z zapadającą nocą.

Warto podkreślić, że cmentarny pejzaż w poemacie Graya,
mimo iż wyraźnie przeciwstawia się obrazowi pogodnego dnia,
nie budzi przerażenia czy gwałtownych i negatywnych emocji.
Trudno w tym kontekście nie zgodzić się ze spostrzeżeniami Ja-
rosława Marka Rymkiewicza, który w pracy *Mysli różne o ogro-
dach* twierdzi:

Cmentarny krajobraz, opisany w elegii Gray'a, był pełen słodczy.
[...] Mógł skłaniać do smutnych wspomnień i poważnych rozmy-
ślań, ale nie mógł budzić lęku. Było to przedstawienie „widowiska
nieco posępnego”, ale nie przerażającego. Na cmentarzu rosły wiązy
i cisy, słychać było miłe sercu bicie wieczornych dzwonów, a w nocy
księżyc oświetlał odzianą bluszczem wieżę kościółka. Nowa wer-
sja idealnego krajobrazu, przedstawiona przez Gray'a, przyjęła się
w Europie i cmentarze stały się [...] modnym tłem filozoficznych
przechadzek i spotkań kochanków¹⁸.

Podobne uwagi Jan Kazimierz Ordyniec pomieścił już
w 1827 r. w drugim tomie *Zasad poezji i wymowy* — adaptacji
popularnego wówczas podręcznika Johanna Schwaldoopera:

W [...] elegii Graya na wiejskim cmentarzu pisanej, a tak pięknie
przez Niemcewicza przetłumaczonej, ciągle jedno tylko uczucie
tęsknoty, którą powszechna znikomość rzeczy ziemskich obudza;
uczucie boleści stąd, że tyle wielkich i szlachetnych przedsięwzięć
w samym zarodzie niszczyje [...]. Słowem wszystkie łagodniejsze
i bardziej umiarkowane uczucia chętniej się jednym tylko przed-
miotem zajmują i ze wszystkich go stron oglądają¹⁹.

W obu cytowanych tekstach do głosu dochodzi kluczowe dla
elegii przeświadczenie związane z charakterem prezentowanych

¹⁷ Zaproponowany przeze mnie opis ilustracji jest powtórzeniem uwag,
które zamieszczone zostały w *Six poems*: „FRONTISPIECE. A Gothic gateway
in ruins with the emblems of nobility on one side; on the other, the implements
and employments of the Poor. Thro' the arch appears a church-yard, and vil-
lage-church built out of the remains of an abbey. A countryman showing an
epitaph to a passenger”.

¹⁸ J. M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa
1968, s. 58.

¹⁹ K. L. Szaller [J. Schwaldooper], *Zasady poezji i wymowy*, przeł. J. K. Ordy-
niec, nakładem i drukiem A. Brzeziny, t. 2, Warszawa 1827, s. 137.

w niej uczuć. I Rymkiewicz, i Ordyniec zgodnie podkreślają, że tekst Graya wywołuje emocje stonowane oraz łagodne, nie epatuje czytelnika śmiercią, ale raczej zaprasza do pełnej spokoju refleksji nad przemijalnością ludzkiego życia. Dlatego wanitatywnym obrazom w *Elegii...* towarzyszy przekonanie, iż śpiący w grobach pasterze odnaleźli wytchnienie, a ich pełne skromności życie zrównane zostaje z życiem ludzi mądrych, bogatych lub posiadających władzę. Według sugestii Graya jak niegdyś cnota i brak zmartwień rekompensowały pasterzom ich ubóstwo oraz brak wyrafinowania, tak po śmierci okazało się, że wszyscy ludzie — bez względu na stan społeczny oraz ilość posiadanych bogactw — są sobie równi.

Równość wobec śmierci jest związana w *Elegii...* z refleksją poświęconą sztuce funeralnej. Okazuje się bowiem, że pamiętki, które pozostają po ludziach zamożnych oraz ubogich, istotnie się od siebie różnią. Mają one także inną wartość estetyczną. Po pierwszych zostają „zdobne urny” („storied urn”) i „tchnące życiem popiersia” („animated bust”), choć szybko dowiadujemy się, że — pomimo wyszukanej formy — nie mają one mocy przywracania życia zmarłym:

Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the sleeting breath?
Can Honour's voice provoke the silent dust,
Or Flatt'ey sooth the dull cold ear of Death?²⁰

Estetyczna wartość pamiętki, choć trudno ją zlekceważyć, nie zapewnia więc zmartwychwstania. Staje się to bardziej oczywiste, jeśli pomniki pozostałe po ludziach bogatych i potężnych porównamy z tym, co ma uwiecznić pamięć po ubogich przodkach pasterzy²¹:

²⁰ T. Gray, op.cit., s. 31 — „Czy mogą zdobne urny lub tchnące życiem popiersia/ Przywrócić do ich domów mroźny oddech?/ Czy głos Honoru obudzić może milczący pył,/ A gładkie Pochlebstwo polećtać głuche i zimne ucho Śmierci?”.

²¹ Podobna opozycja pojawia się w przypisie A. Mickiewicza do sonetu *Mogiły baremu*. Poeta polski przeciwstawia „grobowce z białego marmuru hanów i sułtanów, ich żon i krewnych” „trunom zwalonym bez ładu”, w których pochowano zapewne ludzi mniej zamożnych. Dystans podkreślony zostaje dodatkowo charakterystyką przestrzeni — trumny leżą bowiem „w pobliskich dwóch budowach”, a więc nieopodal, ale nie w tym samym miejscu, w którym znajdują się marmurowe grobowce. Jednak, tak jak u Graya, różnica estetyczna zniwelowana zostaje przez świadomość równości ludzi wobec śmierci — zob. A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 96–97.

Yet even these bones from insult to protect
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked,
Implores the passing tribute of a sigh.

Their name, their years, spelt by the unlettered muse,
The place of fame and elegy supply:
And many a holy text around she strews,
That teach the rustic moralist to die²².

Tym razem nie czytamy już o bogato zdobionych urnach czy popiersiach, ale o „skromnym pomniku” („frail memorial”) oraz uwiecznionych na nim „niezgrabnych rymach” („uncouth rhymes”) i „nieforemnej rzeźbie” („shapeless sculpture”). Uwagę Graya przykuwają przede wszystkim imiona oraz daty narodzin i śmierci wyryte przez „niepiśmienną muzę” („the unlettered muse”), za którą — jak możemy przypuszczać — kryje się wiejski kamieniarz pracujący na cmentarzu. To jego wysiłek sprawia, że nikt, nawet osoba najuboższa, nie musi się obawiać zupełnego zapomnienia. Akt rycia imon²³ jest więc równoznaczny z próbą utrwalenia, prośbą o nieśmiertelność, być może z ocaleniem w lekturze przypadkowego wędrowca. Nagrobne inskrypcje, mało wyrafinowane, będące jednocześnie najkrótszymi biografiami, są dla biednych pasterzy tym, czym dla ludzi zamożnych bywają „sława i elegia” („fame and elegy”), a zatem obietnica przetrwania w pamięci potomnych („sława”) z towarzyszącą jej, do pewnego stopnia skodyfikowaną sztuką („elegię” — pojmowaną w tej strofie poematu Graya przez pryzmat genologiczny: jako pieśń lamentacyjną, utwór funeralny, w którym element konsolacyjny sąsiaduje z panegirycznym). Nierówna ze względu na społeczny status egzystencja oraz odmienna forma upamiętnienia zostają w ten sposób zniwelowane przez bezwzględne prawo śmierci — zarówno po ludziach potężnych

²² T. Gray, op.cit., s. 33 — „Nawet te kości od zbezczeszczenia chronione/
Przez skromny pomnik wzniesiony niedaleko, / Z niezgrabnymi rymami i nieforemną rzeźbą ozdobiony, / Proszę przechodnia o westchnienie. // Ich imię, wiek, przeliterowane przez niepiśmienną muzę, / Co przydaje miejscu sławy i elegii: / I liczne fragmenty z Pisma Świętego rozrzuca, / Co uczą wiejskiego moralistę, jak umierać”.

²³ To zagadnienie wydaje się tak samo istotne jak krajobraz czy charakter opisywanych przez Graya uczuć, do których to kwestii zbyt często ogranicza się w komentarzach wpływ *Elegii*... na twórczość romantyków. Przykładem takiej zawężonej perspektywy są np. uwagi E. Kolbuszewskiej — zob. E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, s. 237–238.

oraz zamożnych, jak i po ubogich pasterzach przetrwa grobowy gład, który jest niemym sygnałem utraconego życia. W konsekwencji odpowiedź Graya na pytanie o możliwość utrwalenia pamięci o człowieku wydaje się negatywna. Epitafia i cmentarne rzeźby to tylko marne imitacje życia, które nie przywróćą tego, co przeminęło, nie czynią na nowo obecnym. W tym przypadku silniejsza od kulturowych konwencji jest natura — nie chodzi już jednak o naturę pod postacią przyrody, ale o naturę człowieka, skazanego na ciągłe ubywanie. Natura działa zatem zawsze na przekór mechanizmom pamięci. To sfera nieustannie obracająca wytwory ludzkiej działalności w ruinę.

Tematyka poruszona w przywołanych strofach doskonale koresponduje też ze spostrzeżeniami, które Wordsworth pomieścił w cytowanym już eseju o epitafiach, wskazując co najmniej trzy funkcje nagrobka²⁴. Pierwszą: wyznacza on przestrzeń *sacrum* i chroni prochy człowieka przed zbezczeszczeniem. Także u Graya czytamy, iż nagrobny gład nie dopuszcza do zbezczeszczenia kości („Yet even these bones from insult to protect/ Some frail memorial still erected nigh”); co więcej, już w początkowych strofach, oddzielając krajobraz dnia od nocnego pejzażu, poeta zaznacza, że między wiejskim cmentarzem a wsią istnieje wyraźna granica: z wiązków i cisów. Drugą funkcją epitafium jest próba utrwalenia pamięci o człowieku. Gład i wyryta na nim inskrypcja przeciwstawiają się upływowi czasu i — wbrew naturze ludzkiego istnienia — przechowują myśl o zmarłym, prosząc o chwilę refleksji nad jego życiem i nad przemijalnością. Warto dodać, że tego rodzaju prośba kierowana jest nie tylko do tych, którzy stracili bliską osobę, ale i do przypadkowych wędrowców — czytamy u Graya: „niezgrabne rymy” i „nieforemna rzeźba” „proszą przechodnia o westchnienie” („Implores the passing tribute of a sigh”). Trzecia funkcja epitafium (czy też szerzej: nagrobnego kamienia) związana jest z potrzebą wiary w nieśmiertelność. Wordsworth tę właśnie funkcję akcentuje szczególnie: „bez wiary w nieśmiertelność [...] żaden pomnik ani epitafium, będące pełnym czułości lub pochwały upamiętnieniem zmarłego, nie mogłyby istnieć na świecie”²⁵. Wydaje się, że ten sam element w wierszu Graya kryje się w aluzji do Pisma Świętego — według poety to słowa pochodzące właśnie z Biblii nie tylko mówią nam, jak mamy żyć, ale też jak należy umierać. Tak oto nagrobek przestaje być prostym wspomnieniem, zapisem; zaczynamy go raczej postrzegać jako istotny składnik *ars moriendi*. Epitafium, nawet

²⁴ Zob. W. Wordsworth, op.cit., s. 27.

²⁵ Ibidem, s. 30.

nieskomplikowane i mało wyrafinowane — zupełnie jak nagrobna inskrypcja ubogich pasterzy — jest bowiem nieodmiennie związane z rytmem przejścia. Stanowi odpowiedź, w jaki sposób odnaleźć się po drugiej stronie, bo przecież czytamy je jako słowa tych, którzy już się tam znaleźli — nawet jeśli w planie językowym jest to tylko prozopopeja.

W *Elegii...* Graya problem związany z poetyką epitafium okazuje się jednak dużo bardziej skomplikowany. W przytoczonych wcześniej strofach chodziło rzeczywiście o prozopopeję — rycie w kamieniu imion ludzi zmarłych, dat ich narodzin i śmierci powierzone pozostałym przy życiu. Powierzone, dodajmy, wiejskim kamieniarzom, którzy — często niepiśmienni — ryją nagrobną inskrypcję niczym obraz. Warto pamiętać, że w *Elegii...* mamy do czynienia nie tylko z urnami ludzi zamożnych i ubogimi w treść epitafiami pasterzy. O pamięć prosi ktoś jeszcze — we wspomnianej już, dwudziestej czwartej strofie utworu czytamy:

For thee, who mindful of th' unhonoured Dead
Dost in these lines their artless tale relate;
If chance, by lonely Contemplation led,
Some kindred Spirit shall inquire thy fate²⁶.

Przypomnę, że aż do tego momentu podmiot liryczny (uznany przeze mnie za narratora) tylko raz ujawnił swoją obecność — w ostatnim wersie strofy pierwszej. Potem *Elegia...* przybrała formę poematu, w którym element deskryptywny (próba opisu cmentarnego krajobrazu) przeplatał się z refleksyjnym (filozoficzna i dość abstrakcyjna zaduma nad fenomenem śmierci oraz sztuką funeralną). W przywołanej przed chwilą strofie pojawia się natomiast liryczne „ty”. Ponieważ do tej pory nie było w utworze żadnej postaci wymieniającej uwagi z narratorem, zrozumiała jest konsternacja większości interpretatorów oraz kłopoty z ustaleniem tożsamości tajemniczego „ty”. Między innymi ten problem sprawił, że Frank Brady określił *Elegię...* jako wiersz, w którym nie wiadomo, kto mówi, o czym i do kogo²⁷. Wśród licznych interpretacji poświęconych temu zagadnieniu wyraźnie zarysowały się dwa opozycyjne stanowiska. Pierwsze

²⁶ T. Gray, op.cit., s. 34 — „O ciebie, który masz na względzie nieuczczoną Śmierć/ I kreślisz te linie, opowiadając ich prostą historię;/ Może się bowiem zdarzyć, że przez samotne rozmyślanie prowadzona,/ Jakaś pokrewna Dusza spyta o twój los”.

²⁷ Zob. F. Brady, *Structure and Meaning in Gray's „Elegy”*, w: *From Sensibility to Romanticism...*, s. 177.

z nich bodaj najpełniej zaprezentowane zostało przez Ellisa, drugie — przez Cleantha Brooksa.

Ellis w cytowanym już przeze mnie artykule *Gray's „Elegy”: The Biographical Problem in Literary Criticism* sugeruje, że za lirycznym „ty” kryje się wiejski kamieniarz²⁸. Badacz przyznaje co prawda, że w pierwotnej wersji tekstu chodziło o odniesienie do samego autora *Elegii...*, czyli do Graya, ale taka lektura nie wydaje mu się możliwa w przypadku tej wersji utworu, która została opublikowana w 1751 r. Zadaje więc pytanie: czym są „te linie” („these lines”), jeśli to nie linie (wersy) *Elegii...*? Próbuje więc ustalić tożsamość lirycznego „ty”, odwołując się do wykonywanej przez tę postać czynności. I znajduje odpowiedź, łącząc „te linie” z „niezgrabnymi rymami” („uncouth rhymes”), które na wiejskim nagrobku usiłuje wyryć kamieniarz. W konsekwencji oczywiście wydaje się to, że w lekturze Ellisa „ty” z dwudziestej czwartej strofy nie ma nic wspólnego z „ja”, które pojawiło się w strofie pierwszej i uznane zostało przez badacza za abstrakcyjnego narratora.

Zupełnie odmienną interpretację zaproponował w tekście *Gray's Storied Urn* Brooks, który dostrzega ścisły związek pomiędzy narratorem obserwatorem z pierwszej strofy oraz interesującym mnie lirycznym „ty”²⁹. Zdaniem autora klasycznej już książki *The Well Wrought Urn* przeniesienie akcentu z „ja” na „ty” wiąże się z potrzebą zmiany perspektywy i próbą narratora usiłującego spojrzeć na siebie tak, jakby był jednym z opisywanych pasterzy³⁰. Kolejnym krokiem na drodze do zrozumienia tożsamości lirycznego „ty” jest według Brooksa możliwość — zdecydowanie odrzucana przez Ellisa — połączenia go z Grayem. W ten sposób „te linie” stają się, na wzór linii rytych w nagrobku przez kamieniarza, rodzajem epitafium, które tworzy dla siebie sam poeta.

W jednym tylko punkcie Ellis oraz Brooks są zgodni: liryczne „ty” pragnie, by nad kreślonymi przez nie liniami zatrzymał się przyjazny wędrowiec, „pokrewna Dusza” („kindred Spirit”) — bo tylko w jej lekturze epitafium przekształcić się może w ślad osoby, wspomnienie, a nawet zapowiedź zmartwychwstania przez pamięć. Jeśli refleksję nad tym, kim jest liryczne „ty”, ograniczymy do strofy dwudziestej czwartej, trudno nam będzie rozstrzygnąć, który z badaczy (Ellis czy Brooks) ma rację. Wy-

²⁸ Zob. F.H. Ellis, op.cit., s. 985.

²⁹ Zob. C. Brooks, op.cit., s. 117.

³⁰ Podobnie zmianę perspektywy rozumie i interpretuje w odniesieniu do *Elegii* Graya F. Brady — zob. F. Brady, op.cit., s. 184.

daje się jednak, że ważne podpowiedzi przynoszą w tym przypadku następne strofy.

Po wprowadzeniu lirycznego „ty” pojawia się niemal natychmiast siwy pasterz („hoary-headed Swain”)³¹, gotów „pokrewnej Duszy” przedstawić dzieje zagadkowej postaci. Z opowieści wyłania się obraz kogoś zawsze pogrążonego w samotnych rozmyślaniach, wążającego się z dala od ludzkich siedzib, blade go, zmartwionego i tracącego nadzieję po doznaniu miłosnego zawodu. Jest to zatem dość typowy wizerunek melancholika, stroniącego od innych i rozdrapującego rany, kogoś, kto cierpi z nieznanego powodu. To rozpoznanie potwierdzone zostaje w kończącym *Elegię... Epitafium*, które Gray dodał do ostatecznej wersji poematu i wyodrębnił graficznie (*Epitafium* jest bowiem tekstem w tekście, ma własny tytuł oraz notowane jest kursywą). Autor *Epitafium* — samotny poeta, o którym opowiada siwy pasterz — przedstawia się jako wybraniec Nauki (*Science*) oraz Melancholii (*Melancholy*)³². Co więcej, opowieść starego pasterza oraz informacje zawarte w *Epitafium* pozwalają z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że próba utożsamienia lirycznego „ty” z wiejskim kamieniarzem jest trudna do obrony, ponieważ „ty” jest poetą, który nie pochodzi ze świata pasterzy; różni go od nich między innymi wrażliwość i wykształcenie. Wprawdzie jego wejście do tego świata dokonuje się przez lekturę prostych, nieskomplikowanych nagrobków rytych przez kamieniarza³³, ale równie wyraźna różnica dzieli te nagrobki od *Epitafium*, które ułożył on sam dla siebie. Charakterystyka poety jest dodatkowo (zgodnie ze spostrzeżeniem Johna H. Sutherlanda) wyraźnie inspirowana główną postacią z *Il Penseroso* Milтона³⁴, a więc kimś, kto — choć zanurzony w świecie arkadyjskim — ma niewiele cech wspólnych z pasterzami. To jeszcze jeden powód, dla którego przedstawione wcześniej uwagi Ellisa trudno byłoby uzasadnić. Zatem można stwierdzić, że „te linie” z dwudziestej czwartej strofy mogą odnosić się pośrednio do całej *Elegii...*, a bezpośrednio — do *Epitafium*. Liryczne „ty” uznać zaś należy

³¹ Znaczenie tej postaci, która w tradycji poezji pastoralnej bardzo często rozpoczyna opowieść bądź też zapewnia jej odpowiedni ton (związany z wiekiem, posiadaną mądrością), podkreśla J.L. Haquette w artykule „*Et in Arcadia ego*”... (s. 170–171).

³² „*Fair Science frown'd not on his humble birth, / And Melancholy mark'd him for her own*” (T. Gray, *Six poems*, s. 36) — „*Sprawiedliwa Nauka nie wzgardziła jego ubogimi narodzinami, / A Melancholia naznaczyła go jako swojego*”.

³³ Na ten temat zob. M. Turner Sharp, op. cit., s. 15–20.

³⁴ Zob. J.H. Sutherland, *The Stonecutter in Gray's „Elegy”*, „*Modern Philology*” 1957, t. 55, nr 1, s. 13. Sutherland przeprowadza też wnikliwą i przekonującą krytykę propozycji Ellisa.

w pierwszym przypadku za samego Graya, w drugim — za bezimiennego poetę, bohatera poezji pastoralnej.

Tę interpretację potwierdzają też słowa, które — w zakończeniu swej opowieści — siwy pasterz kieruje do przypadkowego wędrowca, „pokrewnej Duszy” poety:

Approach and read (for thou can't read) the lay,
Grav'd on the stone beneath yon aged thorn³⁵.

Zaskakujące jest w tym dystychu — na co uwagę zwrócił już Peter Sacks³⁶ — powtórzenie czasownika „czytać” („read”). Ustanawia ono podwójną granicę między starcem a wspomnianym poetą i przypadkowym wędrowcem. Możemy zatem przypuszczać, że siwowłosy pasterz jest analfabetą, ponieważ — zgodnie z jego słowami — *Epitafium* napisane jest dla tych, którzy potrafią czytać. On sam zaś należy do opisanego już świata „niepiśmiennej muzy” („the unlettered muse”). Poza tym wezwanie przypomina też o niemożliwej do zniesienia opozycji głos — pismo. Głos starca wspominającego poetę okazuje się zbyt ulotny, by mógł cokolwiek utrwalić. Subiektywizm punktu widzenia tej opowieści sprawia wręcz, że nie sposób ustalić, co tak naprawdę zostaje w niej przedstawione. Każde ponowienie opowieści wiąże się z obawą zmiany — na skutek odmiennej konfiguracji słów, użytych obrazów, czy wreszcie ułomnej pamięci, która porzuca jedne zdarzenia tylko po to, by zastąpić je innymi. W konsekwencji trudno mieć zaufanie do głosu, trzeba pisać, ryc słowa w nagrobnym kamieniu, aby coś jednak mogło przetrwać.

Właśnie dlatego po wypowiedzianych przez pasterza słowach pojawia się jeszcze *Epitafium* samego poety. Dźwięczny głos starca zastąpiony został niemym pismem — tak samo jak na początku *Elegii*... przeróżne dźwięki były przeciwstawione milczeniu, które panowało na wiejskim cmentarzu. Kolejne wersy poematu wydają się dojrzewaniem poety do świadomości, że tylko pismo (milczące, wyzbyte głosu, a więc będące świadectwem nieobecności) może zapewnić wieczność. Mimo iż Gray pragnie głosu (w tym kontekście szczególnie przygnębiający wydaje się wers, w którym tli się nadzieja na krzyk dobywający się z głębi grobu: „Ev'n from the tomb the voice of Nature cries”³⁷), to jednak

³⁵ T. Gray, op.cit., s. 35 — „Zbliż się i przeczytaj (kto czytać może) napis, / Wryty na kamieniu poniżej wiekowego ciernia”.

³⁶ Zob. P.M. Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore–London 1985, s. 136.

³⁷ T. Gray, op.cit., s. 34 — „Nawet z grobu krzyczy głos Natury”.

pismo wygrywa, skazując tym samym poetę na wieczne milczenie. Trafne wydaje się zatem stwierdzenie Sacksa, który *Elegię...* Graya nazywa poematem o umierającym głosie³⁸ — tylko pismo potrafi bowiem zagwarantować poecie (nawet martwemu), że jego słowa dotrą do czytelnika w takiej postaci, jakiej on sam pragnął — **jakby** on sam je wypowiedział. Ten aspekt inskrypcji nagrobnej uwzględnił także Wordsworth w cytowanym już eseju *Upon Epitaphs*, podkreślając, że „epitafium [...] często zastępuje zmarłego i przedstawia go, **jakby** mówił z głębi własnego grobu [podkr. — P.Ś.]”³⁹. Partykuła „jakby” celowo osłabia tu porównanie, nie pozwalając nam zapomnieć, że głosu już nie słyszać, że można tylko przeczytać to, co zostało na kamieniu, że jedyną formą poetyckiego zmartwychwstania jest pismo.

Zaryzykowałbym zatem tezę, iż *Epitafium* w *Elegii...* Graya służy nie tyle pocieszeniu tych, którzy pozostali przy życiu (aspekt psychologiczny), ile raczej zaprezentowaniu poetyckiej sprawności i — w konsekwencji — zapewnieniu sobie nieśmiertelności dzięki poezji, potrafiącej przetrwać w lekturze i w pamięci żyjących. W ten sposób zmienia się również symbolika wspomnianego już przeze mnie rytu przejścia: opłakiwanie utraconej osoby (równoznaczne z odczytywaniem pozostawionego przez nią epitafium) nie znajduje kompensacji w przekonaniu, że dotarła ona do religijnie pojętych zaświatów, ale w świadomości, iż przeszła do innego życia, będącego życiem form literackich. W tym przypadku analiza epitafium (bądź szerzej: elegii) ograniczona zostaje do aspektu estetycznego. Taką optykę w lekturze tekstów składających się na elegijną tradycję poezji angielskiej proponuje Celeste Marguerite Schenck, sugerując, że celem epitafium (zwłaszcza pisanego przez poetę, który opłakuje swego przyjaciela) często jest zapewnienie literackiej nieśmiertelności jego autorowi, a nie utraconej osobie⁴⁰. W przypadku *Elegii...* Graya podobne uwagi — jak sądzę — tylko częściowo są uzasadnione, i to nie dlatego, że zmarły i piszący to ta sama postać. Powód, dla którego estetyczny tryumf poety nie wydaje się u Graya pierwszoplanowy, jest związany z dość zaskakującą informacją, pojawiającą się we fragmencie kończącym poemat *Epitafium*:

*Large was his bounty, and his soul sincere,
Heav'n did a recompense as largely send:*

³⁸ Zob. P.M. Sacks, op.cit., s. 136. Podobne spostrzeżenia odnajdujemy również w artykule M. Turner Sharp (op.cit., s. 26–27).

³⁹ W. Wordsworth, op.cit., s. 39.

⁴⁰ Zob. C.M. Schenck, *Mourning and panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, University Park–London 1988, s. 33–53.

*He gave to Mis'ry all be bad, a tear,
He gained from Heav'n ('twas all be wish'd) a friend⁴¹.*

Dość oczywisty wydaje się tu element laudacyjny, wpisany przecież w historię i konwencję gatunków funeralnych. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że poeta (przedstawiając własne życie w relacji trzecioosobowej — zapewniającej wiarygodność) pisze o swej hojności, szczerości oraz o tym, że wszystko oddał Nie-szczęściu — co rozumieć można nie tylko jako opis przepełnionej smutkiem egzystencji, ale także jako gest skierowany ku nie-szczęśliwym i najuboższym, świadczący zatem o wrażliwości na los ludzi żyjących w nędzy. Dużo bardziej enigmatyczna wydaje się wiadomość, że zadowolone z jego postępowania Niebo dało mu przyjaciela. Przecież w trzydziestu strofach, które poprzedzają to wyznanie, nie padło ani jedno słowo o przyjaźni poety. Również z opowieści starca nie możemy wyczytać niczego, co pozwalałoby nam snuć przypuszczenia związane z prywatnym życiem artysty (ewentualnie z drobnym wyjątkiem — mam na myśli sugestię dotyczącą jego smutnej, pozbawionej nadziei miłości). Dowiadujemy się za to, że był samotnikiem i stronił od ludzi. Skąd więc przyjaciel w *Epitafium*? Skąd nacisk położony na przyjaźń, którą Gray traktuje — o czym pisze Rodney Stenning Edgecombe — jako „ambicję swego życia”⁴²?

Wspomnienie przyjaciela zdaje się zakamuflowanym zwrotem do przypadkowego wędrowca, przekształceniem toposu *staviator*. Zwróćmy uwagę, że wszystko, czego życzył sobie poeta, spełniło się w tym darze niebios. Główne pragnienie zmarłego artysty — przypomnijmy — związane było z prawdopodobieństwem przetrwania w pamięci oraz w lekturze innego człowieka. Na odludnym i nieco zapomnianym wiejskim cmentarzu na tę prośbę, na to wezwanie odpowiedzieć może tylko nieznany przybysz, który z troską pochyli się nad grobem. Warto podkreślić, że w *Epitafium* wspomniana zostaje konkretna osoba, mimo iż nie posiada ona ani imienia, ani nazwiska. Możemy się zatem domyślać, że Grayowi nie zależało — wbrew temu, co sugeruje Bertrand H. Bronson⁴³ — na podkreśleniu wagi przyjaźni w ogóle, na pochwalę abstrakcyjnego uczucia mogącego po-

⁴¹ T. Gray, op.cit., s. 36 — „Wielka była jego bojność, a jego dusza szczerza, / Niebo odplaciło za tak szeroki gest: / Oddał Nieszczęściu wszystko, co miał, także łzę, / Niebo dało mu (jak sobie tego życzył) przyjaciela”.

⁴² R.S. Edgecombe, *A Source for the Epitaph in Gray's „Elegy Written in a Country Churchyard”*, „ANQ” 2003, t. 16, nr 3, s. 19.

⁴³ Zob. B.H. Bronson, *On a Special Decorum in Gray's „Elegy”*, w: *From Sensibility to Romanticism...*, s. 173.

łączyć ludzi. Usiłował on raczej spersonalizować tę więź i nadać jej intymny charakter⁴⁴. Poeta z *Epitafium* myśli więc albo o kimś naprawdę bliskim (w porządku biograficznym może to być Gray wspominający Westa), albo o anonimowym wędrowcu, który staje się jego przyjacielem w momencie odczytywania nagrobnej inskrypcji. Radykalną konsekwencją interpretacyjną tej drugiej możliwości jest — podpowiadane przez Brooka⁴⁵ — utożsamienie przyjaciela z czytelnikiem! Przecież to właśnie czytelnik zapoznał się z odmalowanym przez narratora wiejskim krajobrazem, przejął podsuwaną mu ogólną refleksję na temat życia i śmierci, wysłuchał opowieści siwego starca, a na koniec odczytał *Epitafium*, zajmując tym samym miejsce przyjaciela.

To właśnie czytelnik (ten przechadzający się po cmentarzu lub pochylony nad wierszem) zsyłany jest — zgodnie z tym, co Gray zapisał w *Epitafium* — przez Niebo, by zadość uczynić potrzebie zmartwychwstania w odczytanym słowie; temu zadaniu nie mogą przecież sprostać niepotrafiący czytać pasterze (a wśród nich siwy starzec). Tylko „pokrewna Dusza” (pokrewna zarówno w sensie wrażliwości, jak i wykształcenia) jest w stanie przywrócić głos milczącej inskrypcji, tym samym zaś na nowo uczynić obecnym to, co przeminęło. W taki sposób zostaje też podana w wątpliwość ocalająca moc pisma (nagrobnej inskrypcji), które — mimo iż milczące i jakby samo pozbawione życia — zdawało się jedynym ratunkiem dla poety pragnącego przetrwać w pamięci innych. Komplikacja wynika, jak mi się wydaje, z tego, że poemat Graya wcale nie kończy się jednoznaczną pochwałą pisma. Okazuje się, że zawarty w *Epitafium* zwrot do przyjaciela jest zakamuflowaną prośbą o lekturę, czyli o głos! Cytowany już przeze mnie Wright podkreśla w artykule *Stillness and the Argument of Gray's „Elegy”*:

Jednak pieśń pogrzebowa i procesja żałobna kończą się. Epitafium trwa, i to trwa w przestrzeni oraz w czasie — tak jak dobry wiersz. I choć się nie rusza, to oko, które je odczytuje (jeśli czytać potrafi), musi się poruszać, a kiedy [epitafium] jest czytane, jest też słyszane, przełamuje milczenie. Nawet najskromniejsze epitafium walczy

⁴⁴ Co oczywiście nie oznacza, że wezwania, które kierowane jest do przyjaciela, nie można traktować jako elementu konwencjonalnego i bardzo często występującego w tradycji pastoralnej, czyli łączącej elementy idylli z cechami elegii — na ten temat zob. R. Poggioli, „Wierzbowa fujarka”, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 1 (4), s. 56–58.

⁴⁵ Zob. C. Brooks, op.cit., s. 122.

z bezruchem, do którego, wraz z upływem czasu, zredukowane zostają wszystkie ludzkie działania i osiągnięcia⁴⁶.

Wright nie odbiera pismu mocy utrwalania oraz wartości świadectwa, które pozostaje po kimś nieobecnym. Sam chętnie też porównuje epitafium do wiersza i przeciwstawia je pieśni oraz procesji — a zatem raz jeszcze podkreśla opozycję między trwałą, choć milczącą inskrypcją nagrobną a dźwiękiem i głosem. Jest też przekonany, że dla poety wiara w pismo daje jedyną nadzieję na ocalenie. Mimo to badacz przyznaje, iż pragnienie piszącego nie ogranicza się do tej nadziei. Poeta (także autor *Epitafium* kończącego *Elegię...*) pragnie głosu — ten zaś może mu być ofiarowany tylko przez czytelnika, wędrowca, przyjaciela wreszcie. Należałoby więc chyba uzupełnić wcześniej przywoływane uwagi Sacksa oraz Turner Sharp, którzy jednoznacznie orzekają, iż *Elegia...* jest poematem mówiącym o zwycięstwie pisma nad głosem, że to właściwie pean na cześć pisma, bo tylko ono może przetrwać śmierć. To prawda — dodać możemy za Wrightem — ale pismo nie zdałoby się na nic, gdyby nie zjawił się ktoś, kto będzie gotów je odczytać, oddać mu postradany głos, przywrócić je do życia.

Z powodu tych komplikacji trudno byłoby dalej twierdzić, że charakter epitafium (a także *Epitafium*) ogranicza się do aspektu estetycznego — o czym pisała Schenck. Na wędrowca w *Elegii...* spada przecież bardzo poważny obowiązek, który należy postrzegać raczej w kategoriach etycznych (dodajmy, że tego typu spostrzeżenie nie budziło żadnych wątpliwości wśród najważniejszych dziewiętnastowiecznych teoretyków elegii — w tym Schillera, Brodzińskiego oraz Wordswortha⁴⁷). Tak przedstawiona relacja między zmarłym poetą a jego przyjacielem nie jest, jak pisze Jacques Derrida, „unicestwieniem, niebytem lub nicością, ale szczególnym doświadczeniem dla tego, kto pozostał przy życiu, doświadczeniem *braku odpowiedzi*”⁴⁸. Fenomen uchwycony przez Derridę dotyczy przyjaciela, który przeżył i na którego w związku z tym spada odpowiedzialność za dalsze życie straconej osoby. Odpowiedzialność — uzupełnijmy — pozbawiona nadziei, nie dlatego, iż ktoś został bezpowrotnie stracony, ale dlatego, że każda wypowiedź skierowana do zmarłego przyjaciela musi napotkać absolutne milczenie, brak reakcji. Z tego powodu słowa kierowane do przyjaciela muszą się nieuchronnie

⁴⁶ G.T. Wright, op.cit., s. 388.

⁴⁷ Zob. W. Wordsworth, op.cit., s. 54.

⁴⁸ J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris 1997, s. 17.

zamieniać w słowa o przyjacielu. W poemacie Graya właśnie ten problem związany jest z *Epitafium*, które wzywa do lektury, domaga się głosu, lecz nie może odpowiedzieć na żadne wątpliwości ani wahania. W ten sposób śmierci doświadcza przypadkowy wędrowiec — uznany (być może ku swojemu zaskoczeniu) za przyjaciela, który nigdy nie usłyszy już głosu (czyli nie doświadczy obecności) tego, kto uczynił mu ten zaszczyt. Moment absolutnej samotności w obliczu nagrobnego napisu dopełnia uczucie pogodnej i słodkiej aż do tej pory melancholii czymś niepokojącym, a w *Elegii*... pojawia się — co podkreśla Éric Francalanza — fascynacja nicością⁴⁹. Ów mroczny aspekt jest u Graya zaledwie naszkicowany, mimo to trudno nie uwzględnić go w analizie postawy wędrowca, który z beztroskiego włóczęgi przeobraża się niespodziewanie we współodczuwającego ze zmarłym poetą przyjaciela. W efekcie nie da się wykluczyć etycznego rysu, który w przypadku epitafium jest równie istotny jak estetyczne aspiracje artysty pragnącego dzięki sztuce poetyckiej utrwalić na wieki swe imię.

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI

Addressing the underlying issues of Romantic elegy — Thomas Gray's *Elegy written in a country churchyard*

From the beginning of his literary career, Thomas Gray consciously and consistently created a lyric with a poetic effect quite of its own in which a personal element (death of a friend) kept on vanishing, toposes and literary allusions overlapped (e.g. images of melancholy inspired by works of John Milton and Thomas Warton) and in which bitter philosophical reflection on life and death mounted in time. It is this reflection that predestined the groundbreaking character of *Elegy written in a country churchyard* and determined its popularity in English literature and beyond. The interpretation of space, the reflection on the subjectivity and the role of the epitaph (constituting at the same time a structural part of *Elegy*..., as well as the funeral genre that is thematically related to the Gray's poem) have made it possible to show the poem written in mid-eighteenth century as a substantial reference point for Romantic authors transforming the genre.

Key words: Thomas Gray, elegy, melancholy, pastoral poetry, funeral art, friendship, epitaph.

⁴⁹ Zob. É. Francalanza, *Le statut de l'éloge au tournant du siècle*, „Cahier Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle” 2006, nr 25, s. 28.

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI — doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, współpracuje z grupą badawczą „Littératures, Savoirs et Arts” (Université Paris-Est Marne-la-Vallée). Autor książek: *Mallarmé — Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (wydanie polskie: 2008, francuskie: 2009), *Melancholijne spojrzenie* (2011, w druku). Tłumacz *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave’a Flauberta (2010), współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” i prac zbiorowych: m.in. *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina* (2009) oraz *Histoire et fiction* (2009).
e-mail: piotrsd@yahoo.fr